



SCHUMANN
Arabeske - Kreisleriana - Fantasie
STEPHEN HOUGH

hyperion

CONTENTS

| | | |
|---------------|---|-----------------|
| TRACK LISTING | ☞ | <i>page 3</i> |
| ENGLISH | ☞ | <i>page 4</i> |
| FRANÇAIS | ☞ | <i>page 10</i> |
| DEUTSCH | ☞ | <i>Seite 14</i> |

www.hyperion-records.co.uk

*Thank you for purchasing this
Hyperion recording—we hope you enjoy it.*

A PDF of this booklet is freely available on our website
for your personal use only.

*Please respect our copyright and the intellectual
property of our artists and writers—do not upload
or otherwise make available for sharing
our booklets, ePubs or recordings.*

hyperion

ROBERT SCHUMANN

(1810–1856)



- 1 **Arabeske in C major** Op 18 [6'32]

- Kreisleriana** Op 16 [32'41]
- 2 Äußerst bewegt [2'42]
- 3 Sehr innig und nicht zu rasch [8'47]
- 4 Sehr aufgeregt [5'17]
- 5 Sehr langsam [3'24]
- 6 Sehr lebhaft [3'11]
- 7 Sehr langsam [3'40]
- 8 Sehr rasch [2'00]
- 9 Schnell und spielend [3'36]

- Fantasie in C major** Op 17 [30'53]
- 10 Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen [13'00]
- 11 Mäßig: Durchaus energisch [7'47]
- 12 Langsam getragen: Durchweg leise zu halten [10'05]

STEPHEN HOUGH
piano



ALTHOUGH CONTEMPORARIES such as Berlioz and Wagner were equally fertile writers, Schumann was the most visionary of the literary composers. Within his imagination, there existed no boundary between words and music. Both shared a semantic flexibility and expressive potential which delighted and stimulated him, never more so than in the early collections of keyboard pieces he composed as a young man in the 1830s. Arising from his lifelong fascination with German literary Romanticism, these pieces attain the condition of poetry and exquisitely, sometimes disturbingly, blur the lines between the different genres of his day. Together with Schumann's songs (themselves almost miraculous fusions of words and notes), they remain his best-loved repertoire, attracting, eluding and tormenting countless pianists for nearly two centuries.

Schumann's chief literary inspiration was the writings of Jean Paul Richter (1763–1825) and E T A Hoffmann (1776–1822). Jean Paul still divides readers today, his vast, sprawling novels resisting logic and analysis, like spontaneous improvisations. Hoffmann, who greatly admired Jean Paul, shared some of his stylistic features but on a smaller scale. He was a superbly adventurous writer, a perceptive musical critic and a composer of considerable talent. In both writers' works, reality and fantasy, the prosaic and the absurd, often overlap. As a result, Schumann's early piano works belong to a world in which cats pen pompous memoirs, a nutcracker soldier battles an evil mouse king, and dancing dolls come to life—all events drawn from Hoffmann's anarchic, fantastical writings. The piano works also emulate the structural principles of that Romantic world, cast in aphoristic, multi-sectional forms, resisting orderliness and predictability. They are bound together largely by the performer's handling of time and texture, and the listener's willingness to enjoy the ride.

The youthful Schumann also had seminal musical experiences during those years, the first of which was seeing

the virtuoso violinist Nicolò Paganini perform in Frankfurt in 1830. This experience inspired in the twenty-year-old a hope of becoming a professional pianist, leading him to abandon his legal studies to take piano lessons from the renowned teacher Friedrich Wieck in Leipzig. However, Schumann's ambition was soon thwarted, initially by his own haphazard approach to practice, and then lastingly by a hand injury he sustained by using a mechanical restraint. In that era of the composer-virtuoso, he could not be the exponent of his own compositional creations.

In the same years, he discovered the music of Franz Schubert, which was gradually being published in Vienna after the composer's premature death in 1828; he met Felix Mendelssohn, a consummate musical professional and eventually a dear colleague; his knowledge and admiration of Beethoven's music deepened; and his energies turned increasingly towards composition. Alongside this, he established a musical journal, the *Neue Zeitschrift für Musik*, for which he created a society populated with a mixture of living and fantasy musicians. This included alter egos for himself, the exuberant 'Florestan' and introvert 'Eusebius'. Schumann even referred to himself by these names, in the third person, as though they were somehow both within him and yet separate. Writing for this journal exposed him to a huge range of contemporary musical influences, stretching his imagination far beyond provincial Germany.

Finally, Schumann's personal circumstances also stoked the creative flame which burned so brightly during the 1830s. In one of the most famous romances in music history, Schumann was both besotted with and artistically inspired by the virtuoso pianist Clara Wieck. Her father and teacher Friedrich Wieck (the same teacher with whom Schumann had taken piano lessons in Leipzig) forbade their marriage because he believed that Schumann could not support her and that it would spell the end of her glorious

career. His resistance led to an emotionally gruelling court battle with Schumann, which the latter eventually won. Sadly, Wieck's reservations were partially justified on both fronts, in that Schumann never achieved professional and financial stability, and Clara Schumann's career saw a long and frustrating interruption before she resumed it with redoubled energies after Robert's death in 1856. Nevertheless, the effect of these combined circumstances was like a match to kindling. In a letter of 5 September 1839 to a friend, he declared that several works were born of that struggle. The music recorded here emerged rapidly, from a period marked by intense euphoria and despair.

The **Arabeske**, Op 18, composed in 1839, is cast in a fragmented, multi-sectioned form. It opens questioningly, in a brightly sunny C major, directed by Schumann to be 'leicht und zart' ('light and tender'). Despite its charming melody, clearly imagined for the high singing voice of a woman or child, it is richly textured, with many echoes and counter-melodies composed into the texture. The pianist is guided by nothing more than a single marking of 'Ped.' at the start, and the odd articulation and dynamic mark. Although the piece is anchored by the regular return of the opening melody, we are gifted sixteen drifting, exquisite bars at the close of the piece, all dissolving edges and soft, stretchy time.

The genesis of **Kreisleriana**, Op 16, involved a layering of fiction and autobiography. The title recalls Schumann's affinity with the character of Johannes Kreisler, a fictional musician who appears in the writings of E T A Hoffmann such as the 'Kreisleriana' section of *Die Fantasiestücke in Callots Manier* and *The Life and Opinions of Tomcat Murr* (1819–21). In this brilliantly playful novel, a tomcat's autobiographical musings are interleaved with 'biographical fragments', torn-out pages from an ostensibly published biography of Kreisler, upon which the cat has penned his work. The book parodies the coming-of-age novels so

popular at the time, Murr's pompous posturing counterpointed by Kreisler's white-hot sincerity as he improvises at his piano. The character Johannes Kreisler became the paradigmatic Romantic composer.

Composed in 1838 and dedicated to the composer's famous contemporary Frédéric Chopin, *Kreisleriana* is subtitled 'Fantasien für Pianoforte'—a title which connects them to Schumann's *Fantasiestücke*, Op 12, from the previous year, as well as to his pieces for clarinet and piano, Op 73, and for piano trio, Op 88, both also titled *Fantasiestücke*. Each of the numbers divides into several contrasting sections, recalling the imaginary musician's wild mood swings as well as Schumann's own alter egos, Florestan and Eusebius. Each title explores an extreme: as fast as possible, very intimate, very excited, very slow, and so forth, veering across a vast emotional landscape. Schumann doubted their suitability for public performance, justifiably concerned that listeners would fail to comprehend them. Clara Wieck, whom he married in 1840, took up their cause in concert. However, she rarely performed them as a complete sequence, preferring to select a handful of numbers which she rearranged anew into ever-varied sequences of moods, or combined with other pieces.

The *Kreisleriana* pieces are an emotional rollercoaster, alternating tumultuous and sinister episodes with tender and reflective melodies, all clothed in layered textures. From the very outset, Schumann resists the tyranny of the bar line, the musical score emerging as a tangle of ties and accents. Such writing shows that he understood how to create musical momentum through both rhythmic and harmonic instability; in faster passages, the lines tumble forward, pell-mell, like the legs of a thoroughbred racehorse going at full tilt, dragging the unwary listener with them. In slower passages, time is liberated entirely, allowing the listener to float free, borne forward only by the beauty of the melodic lines.





The complex origin of the **Fantasia in C major**, Op 17, is linked with two of Schumann's deepest loves: for Clara Wieck, when he believed he would lose her, and of Beethoven, whom he admired unreservedly and who had died when Schumann was sixteen. The facts remain hazy. In June 1836, Schumann composed a lament for Clara which he titled 'Ruins'. But that autumn, he decided to incorporate that movement into a 'Grand Sonata' for Beethoven in three movements: 'Ruins', 'Trophies' and 'Palms'. He hoped—rather unrealistically—that the proceeds of sales of the work could be donated towards the construction of a planned Beethoven monument, for which funds were being collected by Franz Liszt.

The first two publishers he contacted, Kistner and Haslinger, were unconvinced by this plan, so he approached the prestigious firm Breitkopf & Härtel, who accepted it. After it had been engraved, Schumann requested a change of title to 'Fantasy'; he told Clara Wieck that it was dedicated to Liszt, their colleague and her rival on the concert stage. But he also wrote:

You can understand the fantasy only if you think back to the unhappy summer of 1836, when I renounced you; now I have no reason to compose such unhappy and melancholy music.

She, in turn, responded:

Yesterday I received your wonderful fantasy—today I am still half ill with rapture; as I played through it I was drawn involuntarily towards the window, and there I felt like leaping out to the beautiful spring flowers and embracing them.

The work therefore bears several associations, public and private, professional and personal, historical and

autobiographical. Furthermore, Schumann referred to it variously as a 'sonata', a 'fantasy', 'fantasy pieces' and 'poems' ('Dichtungen'), leaving open the question of how he envisioned the work. The order of movements, namely fast–fast–slow, rather than fast–slow–fast, differs from most sonatas, although there is an affinity with the unconventional world of Beethoven's late works in that genre. They also have unusual titles, rather than the usual anonymous allegros or andantes: 'To be performed completely with fantasy and passion'; 'Moderate, but with energy'; and 'Solemn and slow, to be played quietly throughout'. With the first movement, we embark on a thrilling journey, eventually coming to rest with a tender quotation from Beethoven's song cycle *An die ferne Geliebte* ('To the distant beloved', surely recalling Clara Wieck). The second movement, a robustly extrovert march which she particularly loved, is followed by a third movement which floats, unmoored, through a dreamscape of linked harmonies, and it remains one of the most intimate and exquisite of piano movements.

For the vast amateur music-buying market of his day, Schumann's lyric songs were initially more appealing than his piano pieces. However, his wife, alongside Franz Liszt and their numerous pupils, steadfastly championed this elusive, often vertiginously difficult music in public, ensuring its enduring place in listeners' hearts. Interpretative approaches have continuously evolved, but the evidence of performance practice demands the fluid, flexible approach heard on this recording. Just as one's pulse speeds or slows as we dream, the musical pulse stretches and compresses to create a whimsical, hallucinatory world in which we gladly wander.

NATASHA LOGES © 2021

STEPHEN *Hough*

Stephen Hough is widely regarded as one of the most important and distinctive pianists of his generation. From highly acclaimed performances of central repertoire in recital, in recording, and with the world's greatest orchestras, to an interest in contemporary and neglected nineteenth-century works, he integrates the imagination and pianistic colour of the past with the scholarship and intellectual rigour of the present, illuminating the very essence of the music he plays. He was awarded a prestigious MacArthur Fellowship in 2001 in recognition of his achievements, and in the 2014 New Year's Honours list he was made a Commander of the Order of the British Empire.

Since winning first prize in the Naumburg International Piano Competition in 1983, he has appeared regularly with most of the major American and European orchestras under a range of leading conductors.

His extensive list of recordings has won four Grammy nominations and eight Gramophone Awards—including two 'Record of the Year' awards, for concertos by Scharwenka and Sauer (CDA66790), and for the complete works for piano and orchestra by Saint-Saëns (CDA67331/2), the latter voted in 2008 by readers of *The Times* as the finest classical recording of the last thirty years. Recordings of Mendelssohn, Mompou, Schubert, Brahms, Liszt, Chopin and Hummel have further reinforced his status as an artist of the utmost distinction and individuality. His live recordings of the complete Rachmaninov piano concertos with the Dallas Symphony Orchestra and Andrew Litton (CDA67501/2) have been widely acclaimed as one of the finest cycles of these popular works ever captured on disc.

Stephen is also an avid writer of music and prose. He wrote a blog for *The Telegraph* website for five years with over six hundred articles, and his first novel *The Final Retreat* was published in 2018 by Sylph Editions, followed by his book *Rough Ideas*, published in the UK in 2019 by



© Sim Canetty-Clarke

Faber, and in the USA in 2020 by Farrar, Straus & Giroux. As a composer he is published by Josef Weinberger Ltd and has been commissioned by Wigmore Hall, the Genesis Foundation, the Gilmore Foundation, the Musée du Louvre, the Takács Quartet, the Van Cliburn Foundation and members of the Berlin Philharmonic among others. He is visiting professor at the Royal Academy of Music, is on the faculty of The Juilliard School in New York, and is the International Chair of Piano at his alma mater, the Royal Northern College of Music.

For more information please see Stephen's website:

www.stephenhough.com

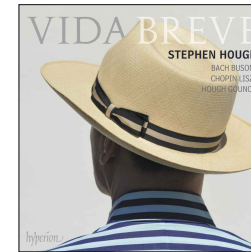


Also available from Stephen Hough

Vida breve CDA68260

works by J S Bach, Chopin, Liszt, Busoni, Hough & Gounod

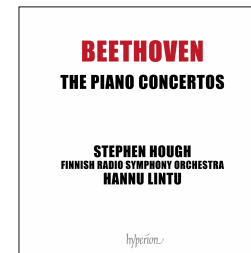
‘To call this a concept album would be to diminish its power and timeliness. It is both a meditation on the fragility of life and a Bergmanesque game of chess with Death, for which Hough has laid out his pieces and pawns in a masterstroke of programming’ (*Gramophone*) ‘A vehicle for Hough’s comprehensive mastery of his art’ (*BBC Music Magazine*)



LUDWIG VAN BEETHOVEN (1770–1827)

The Piano Concertos CDA68291/3

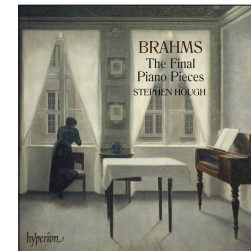
‘A soloist whose fineness of touch and sharpness of delineation recall those of such predecessors as Solomon and Gilels’ (*Gramophone*) ‘There isn’t a colour, weight of attack or nuance of phrasing or rhythm that passes [Hough] by’ (*The Times*) ‘Magisterial one moment, wry the next, Hough is a whole orchestra in himself, and not a note is wasted’ (*The Guardian*)



JOHANNES BRAHMS (1833–1897)

The Final Piano Pieces CDA68116

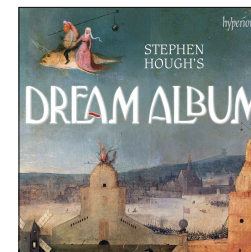
‘One of the finest accounts of Brahms’s late piano works on record, one that stands head and shoulders above most contenders’ (*Gramophone*) ‘Hough has something special to say about the music, and this recording certainly warrants an enthusiastic recommendation’ (*BBC Music Magazine*) ‘Few make the case for these elusive masterpieces as well as Hough’ (*The Mail on Sunday*)



Stephen Hough’s Dream Album CDA68176

works by Hough, Love, Isserlis, Minkus, Solovyov-Sedoy, Liszt, Albéniz, Ponce, Dohnányi, Sibelius, Seymer, Chaminade, Coates, Tate, Dvořák, Elgar & Mompou

‘A bran tub of bonbons, yes, but much more than that: it is also a portrait of an artist in love with music of all sorts ... this is a masterclass in a certain style of piano-playing, and a dream of an album’ (*Gramophone*) ‘A delight from top to bottom, Hough’s own gems included’ (*BBC Record Review*)





Recorded in Henry Wood Hall, London, on 24–26 April 2020

Recording Engineer DAVID HINITT

Recording Producer RACHEL SMITH

Piano C BECHSTEIN

Piano Technician MARCIN BRZOZKA

Booklet Editor TODD HARRIS

Executive Producer SIMON PERRY

© & © Hyperion Records Ltd, London, MMXXI

Front illustration: *The North Cape by Moonlight* (1848) by Peder Balke (1804–1887)
akg-images / Liszt Collection

Copyright subsists in all Hyperion recordings and it is illegal to copy them, in whole or in part, for any purpose whatsoever, without permission from the copyright holder, Hyperion Records Ltd, PO Box 25, London SE9 1AX, England. Any unauthorized copying or re-recording, broadcasting, or public performance of this or any other Hyperion recording will constitute an infringement of copyright. Applications for a public performance licence should be sent to Phonographic Performance Ltd, 1 Upper James Street, London W1F 9DE

SCHUMANN *Musique pour piano*

SI CERTAINS de ses contemporains comme Berlioz et Wagner furent des auteurs tout aussi fertiles que lui, Schumann fut le compositeur littéraire le plus visionnaire. Dans son imagination, il n'y avait aucune frontière entre les mots et la musique. Ces deux éléments partageaient une souplesse sémantique et un potentiel expressif qui l'encharmaient et le stimulaient, en particulier dans les premiers recueils de pièces pour clavier qu'il composa dans sa jeunesse au cours des années 1830. Résultant de la fascination qu'exerça sur lui le romantisme littéraire allemand tout au long de sa vie, ces pièces deviennent de la poésie et font disparaître magnifiquement et de façon parfois troublante la distinction entre les différents genres de son époque. À côté des lieder de Schumann (eux-mêmes des fusions presque miraculeuses de mots et de notes), elles constituent son répertoire le plus apprécié, attirant depuis près de deux siècles d'innombrables pianistes tout en leur échappant et les tourmentant.

La principale inspiration littéraire de Schumann était les écrits de Jean Paul Richter (1763–1825) et E T A Hoffmann (1776–1822). Jean Paul divise encore les lecteurs de nos jours, ses vastes romans, qui partent dans tous les sens, résistant à la logique et à l'analyse, comme des improvisations spontanées. Hoffmann, qui admirait beaucoup Jean Paul, partageait certaines de ses caractéristiques stylistiques mais à moins grande échelle. C'était un écrivain merveilleusement novateur, un critique musical perspicace et un compositeur d'un immense talent. Dans les œuvres de ces deux écrivains, la réalité et la fantaisie, le prosaïque et l'absurde, se chevauchent souvent. En conséquence, les premières œuvres pour piano de Schumann appartiennent à un univers dans lequel les chats écrivent des mémoires pontifiants, un soldat casse-noisette lutte contre un méchant roi souris, et des poupées

qui dansent prennent vie—tous ces éléments étant tirés des écrits fantastiques et anarchiques de Hoffmann. Les œuvres pour piano s'inspirent aussi des principes structurels de cet univers romantique, coulées dans des formes aphoristiques à multiples sections résistant à l'ordre et à la prévisibilité. Elles sont reliées entre elles en grande partie par la manière dont l'instrumentiste gère le temps et la texture, et par la propension de l'auditeur à savourer le parcours.

À côté de ça, Schumann connut aussi des expériences musicales déterminantes au cours de ces mêmes années, la première étant de voir jouer le virtuose du violon Nicolò Paganini à Francfort en 1830. Cette expérience inspira au jeune homme de vingt ans l'espoir de devenir un pianiste virtuose, ce qui l'amena à abandonner ses études de droit pour prendre des leçons de piano avec le célèbre professeur Friedrich Wieck à Leipzig. Cependant, l'ambition de Schumann fut vite contrariée, d'abord par sa propre approche désordonnée de la pratique du piano, puis durablement par une blessure à la main dont il fut victime en utilisant un moyen de contention mécanique. À cette époque dominée par la figure du compositeur-virtuose, il ne pouvait être l'interprète de ses propres œuvres.

Au cours de ces années-là, il découvrit la musique de Franz Schubert, qui fut peu à peu publiée à Vienne après la mort prématurée du compositeur en 1828 ; il rencontra Felix Mendelssohn, musicien au professionnalisme accompli qui devint finalement un précieux collègue ; sa connaissance et son admiration de la musique de Beethoven augmentèrent ; et ses énergies se tournèrent de plus en plus vers la composition. En même temps, il fonda une revue musicale, la *Neue Zeitschrift für Musik*, pour laquelle il créa une société peuplée d'un mélange de musiciens vivants et imaginaires, comprenant notamment des alter egos de lui-même, comme l'exubérant « Florestan » et l'intraverti « Eusebius ». Schumann usait même de ces





noms pour parler de lui, à la troisième personne, comme s'ils étaient à la fois en lui mais pourtant distincts. Écrire pour cette revue l'exposa à un large éventail d'influences musicales contemporaines, étendant son imagination bien au-delà de l'Allemagne provinciale.

Finalement, la situation personnelle de Schumann alimenta aussi la flamme créatrice qui brûlait avec une telle intensité au cours des années 1830. Acteur de l'une des plus célèbres histoires d'amour de l'histoire de la musique, Schumann fut à la fois follement épris et inspiré artistiquement par la pianiste virtuose Clara Wieck. Le père de cette dernière, le pédagogue Friedrich Wieck (le même professeur avec qui Schumann avait pris des leçons de piano à Leipzig) s'opposa à leur mariage car il croyait que Schumann ne pourrait pas la faire vivre et que ce serait la fin de la brillante carrière de Clara. Sa résistance donna lieu à une bataille judiciaire avec Schumann, épuisante sur le plan émotionnel, mais que ce dernier finit par remporter. Malheureusement, les réserves de Wieck s'avèrent en partie justifiées sur les deux fronts : Schumann ne parvint jamais à une stabilité professionnelle et financière, et la carrière de Clara Schumann connut une interruption longue et frustrante avant qu'elle puisse la reprendre avec une énergie accrue après la mort de Robert en 1856. Néanmoins, tous ces éléments eurent pour effet d'attiser la flamme. Dans une lettre à un ami datée du 5 septembre 1839, il déclara que plusieurs œuvres étaient nées de cette lutte. La musique enregistrée ici vit rapidement le jour, au cours d'une période marquée par une euphorie et un désespoir intenses.

L'**Arabeske**, op.18, composée en 1839, est coulée dans une forme fragmentée à multiples sections. Elle commence, d'un air interrogateur, dans un ut majeur brillamment joyeux, que Schumann demande de jouer « leicht und zart » (« léger et tendre »). Malgré sa charmante mélodie, clairement imaginée pour la voix aiguë d'une femme ou

d'un enfant, elle est dotée d'une texture riche, avec de nombreux échos et contrechants composés dans la texture. Le pianiste n'est guidé que par une seule mention de « Ped. » au début, et des indications occasionnelles d'articulation et de nuance. Bien que cette pièce soit arrimée au retour régulier de la mélodie initiale, nous recevons en cadeau seize merveilleuses mesures à la dérive à la conclusion de cette pièce, qui semblent toutes se dissoudre les unes dans les autres et créent un sentiment d'intemporalité.

La genèse des **Kreisleriana**, op.16, entremêle fiction et autobiographie. Le titre rappelle l'attrait de Schumann pour le personnage de Johannes Kreisler, musicien imaginaire qui apparaît dans les écrits d'E T A Hoffmann comme la section « Kreisleriana » de *Die Fantasiestücke in Callots Manier* (« Fantaisies à la manière de Callot ») et *Les sages réflexions du chat Murr* (1819–21). Dans ce roman très ludique, les songeries autobiographiques d'un matou sont intercalées entre des « fragments autobiographiques », des pages déchirées d'une biographie de Kreisler publiée ostensiblement, sur lesquelles le chat a écrit son œuvre. Le livre parodie les romans de passage à l'âge adulte si populaires à cette époque, la sincérité incandescente de Kreisler lorsqu'il improvise au piano fournissant un contrepoint à l'affectation pontifiante de Murr. Le personnage de Johannes Kreisler devint le compositeur romantique paradigmatique.

Composées en 1838 et dédiées au célèbre contemporain du compositeur, Frédéric Chopin, les *Kreisleriana* sont sous-titrées « Fantasien für Pianoforte »—titre qui les relie aux *Fantasiestücke*, op.12, de Schumann composées l'année précédente, ainsi qu'à ses pièces pour clarinette et piano, op.73, et pour trio avec piano, op.88, toutes également intitulées *Fantasiestücke*. Chaque numéro se divise en plusieurs sections contrastées, évoquant les violentes sautes d'humeur du compositeur imaginaire

ainsi que les propres alter egos de Schumann, Florestan et Eusebius. Chaque titre explore un extrême : aussi vite que possible, très intime, très excité, très lent, et ainsi de suite, traversant un vaste paysage émotionnel. Schumann doutait qu'elles conviennent à une exécution publique, s'inquiétant à juste titre de leur capacité à être comprises des auditeurs. Clara Wieck, qu'il épousa en 1840, les défendit au concert. Néanmoins, elle les joua rarement dans leur intégralité, préférant sélectionner quelques numéros qu'elle réarrangeait à nouveau en séquences d'atmosphères toujours variées, ou associées à d'autres pièces.

Les pièces qui constituent les *Kreisleriana* sont des montagnes russes émotionnelles, alternant des épisodes tumultueux et sinistres avec des mélodies tendres et profondes, toutes revêtues de textures superposées. Dès le début, Schumann résiste à la tyrannie de la barre de mesure, la partition musicale se révélant être un enchevêtrement de liaisons et d'accents. Une telle écriture montre qu'il savait créer de l'élan musical par le biais de l'instabilité rythmique et harmonique ; dans les passages plus rapides, les lignes s'affaissent vers l'avant, pêle-mêle, comme les jambes d'un cheval de course pur-sang cavalant à toute allure, entraînant avec elles l'auditeur non averti. Dans les passages plus lents, le rythme est entièrement libéré, ce qui permet à l'auditeur de flotter librement, uniquement porté par la beauté des lignes mélodiques.

L'origine complexe de la **Fantaisie en ut majeur**, op.17, est liée à deux des amours les plus profonds de Schumann : Clara Wieck, lorsqu'il croyait qu'il allait la perdre, et Beethoven, qu'il admirait sans réserve et qui mourut lorsque Schumann avait seize ans. Le contexte factuel reste assez flou. En juin 1836, Schumann composa une complainte pour Clara qu'il intitula « Ruines ». Mais cet automne-là, il décida d'incorporer ce mouvement dans une « Grande Sonate » pour Beethoven en trois mouvements : « Ruines », « Trophées » et « Palmes ». Il



ROBERT SCHUMANN (1839)

espérait—de façon assez irréaliste—que le produit de la vente de cette œuvre pourrait être offert pour contribuer à l'érection d'un monument en hommage à Beethoven, pour lequel Franz Liszt fit une collecte de fonds.

Les deux premiers éditeurs qu'il contacta, Kistner et Haslinger, n'étaient pas convaincus par ce projet ; il s'adressa donc à la prestigieuse maison d'édition Breitkopf & Härtel, qui l'accepta. L'œuvre était déjà gravée



quand Schumann demanda de changer le titre pour celui de « Fantaisie » ; il dit à Clara Wieck qu'elle était dédiée à Liszt, leur collègue et le rival de Clara sur la scène de concert. Mais il écrivit aussi :

Pour que tu comprennes bien la fantaisie, il faut que tu te reportes à ce malheureux été 1836 où j'avais dû renoncer à toi ; maintenant, je n'ai plus aucune raison de composer une musique triste et mélancolique.

Elle lui répondit :

Hier, j'ai reçu ta merveilleuse fantaisie—aujourd'hui je suis encore à moitié malade d'exaltation ; en la jouant j'ai été attirée involontairement vers la fenêtre et, là, j'ai eu envie de sauter vers les magnifiques fleurs de printemps et de les étreindre.

Il y a donc dans cette œuvre plusieurs éléments associés, publics et privés, professionnels et personnels, historiques et autobiographiques. En outre, Schumann l'appelait à tour de rôle « sonate », « fantaisie », « pièces de fantaisie » et « poèmes » (« Dichtungen »), laissant ouverte la question de savoir comment il imaginait cette œuvre. L'ordre des mouvements, à savoir rapide—rapide—lent plutôt que rapide—lent—rapide, diffère de celui de la plupart des sonates, même s'il y a une ressemblance avec l'univers non conventionnel des dernières œuvres de ce genre chez Beethoven. Ils portent aussi des titres inhabituels, au lieu des usuels *allegro* et *andante* anonymes : « À jouer entièrement avec fantaisie et passion » ; « Modéré, mais

avec énergie » ; et « Solennel et lent, à jouer calmement du début à la fin ». Avec le premier mouvement, on s'embarque dans un voyage palpitant, qui finit par s'immobiliser sur une tendre citation du cycle de lieder de Beethoven *An die ferne Geliebte* (« À la bien-aimée lointaine », sûrement une évocation de Clara Wieck). Le deuxième mouvement, une marche foncièrement extravertie qu'elle aimait particulièrement, est suivi d'un troisième mouvement qui flotte, libre de toute amarre, dans un paysage imaginaire d'harmonies liées, et reste l'un des mouvements pianistiques les plus intimes et magnifiques.

Pour l'importante clientèle de musiciens amateurs de son temps, les lieder de Schumann étaient au départ plus séduisants que ses pièces pour piano. Néanmoins, sa femme, tout comme Franz Liszt et leurs nombreux élèves, défendirent avec énergie en public cette musique insaisissable et d'une difficulté souvent vertigineuse, lui assurant une place durable dans le cœur des auditeurs. Les approches de son interprétation ont continuellement évolué, mais il est évident, à la lumière de la pratique d'interprétation, qu'elle exige une approche fluide et souple comme celle de cet enregistrement. Tout comme notre pouls accélère et ralentit lorsque nous rêvons, la pulsation musicale s'étire et se comprime pour créer un monde fantaisiste et hallucinatoire dans lequel nous flânons avec plaisir.

NATASHA LOGES © 2021
Traduction MARIE-STELLA PÂRIS

SCHUMANN *Klaviermusik*

OBWOHL Zeitgenossen wie Berlioz und Wagner ebenso produktive Schriftsteller waren, ragt Schumann als wohl visionärster unter den literarischen Komponisten heraus. In seiner Vorstellung waren die Übergänge zwischen Musik und Text fließend und dieses künstlerische Gebiet zeichnete sich durch eine semantische Flexibilität und ein expressives Potential aus, das ihn reizte und anregte, und zwar ganz besonders in den frühen Sammlungen von Klavierstücken, die er als junger Mann in den 1830er Jahren komponierte. Diese Werke gingen aus seiner lebenslangen Faszination für die deutsche literarische Romantik hervor und erreichten einen poetischen Zustand, bei dem die Grenzen zwischen den verschiedenen Gattungen seiner Zeit in exquisiter, manchmal verstörender Weise verwischt werden. Zusammen mit Schumanns Liedern (welche oft fast wundersame Verschmelzungen von Worten und Tönen sind) sind sie bis heute seine beliebtesten Werke, die seit fast zwei Jahrhunderten unzählige Pianisten anziehen, sich ihnen entziehen und sie quälen.

Schumanns Hauptinspirationsquelle im Bereich der Literatur waren die Schriften von Jean Paul Richter (1763–1825) und E. T. A. Hoffmann (1776–1822). Die Gemüter teilen sich noch heute in Bezug auf Jean Paul—in ähnlicher Weise wie spontane Improvisationen widersetzen sich seine gewaltigen, ausufernden Romane der Logik und der Analyse. Hoffmann, der Jean Paul sehr bewunderte, bediente sich ebenfalls einiger seiner stilistischen Merkmale, jedoch in kleinerem Maßstab. Er war ein großartiger, abenteuerlustiger Schriftsteller, ein scharfsinniger Musikkritiker und ein Komponist von beträchtlichem Talent. In den Werken beider Autoren überschneiden sich oft Realität und Fantasie, das Prosaische und das Absurde. So gehören Schumanns frühe Klavierwerke zu einer Welt, in der Katzen schwülstige Memoiren schreiben, ein Nussknacker-Soldat

gegen einen bösen Mäusekönig kämpft und tanzende Puppen zum Leben erwachen—alles Ereignisse, die aus Hoffmanns anarchisch-phantastischen Schriften stammen. Auch die Klavierwerke ahmen die Strukturprinzipien dieser romantischen Welt nach, haben aphoristische, mehrteilige Formen und widersetzen sich der Ordnung und Vorhersehbarkeit. Zusammengehalten werden sie vor allem durch den Umgang des Interpreten mit Zeit und Struktur und die Bereitschaft des Zuhörers, sich darauf einzulassen.

Daneben hatte Schumann in jenen Jahren auch prägende musikalische Erlebnisse. Das erste davon war der Auftritt des Geigenvirtuosen Nicolò Paganini 1830 in Frankfurt. Diese Erfahrung weckte in dem Zwanzigjährigen die Hoffnung, Klaviervirtuose zu werden, woraufhin er sein Jurastudium abbrach, um Klavierstunden bei dem renommierten Pädagogen Friedrich Wieck in Leipzig zu nehmen. Doch Schumanns Ehrgeiz wurde bald untergraben, zunächst von seiner exzessiven Übeweise, und schließlich von einer Handverletzung, die er sich beim Gebrauch einer Schlinge zugezogen hatte. In dieser Ära des Komponisten-Virtuosen konnte er seine kompositorischen Werke nicht selbst darbieten.

In dieser Zeit entdeckte Schumann auch die Musik Franz Schuberts, die nach dessen verfrühtem Tod 1828 in Wien nach und nach veröffentlicht wurde, und er lernte Felix Mendelssohn kennen, ein vollendet professioneller Musiker und schließlich ein geschätzter Kollege. Schumanns Kenntnis und Bewunderung der Musik Beethovens vertiefte sich und er widmete sich zunehmend der Komposition. Parallel dazu gründete er die *Neue Zeitschrift für Musik*, für die er eine Gesellschaft schuf, welche er mit einer Mischung aus lebenden und phantasierten Musikern bevölkerte. Dazu gehörten auch Alter Egos für ihn selbst, wie der überschwängliche „Florestan“ und der





introvertierte „Eusebius“. Schumann verwendete diese Namen auch, um in der dritten Person auf sich selbst zu verweisen, als seien diese beiden Charaktere in ihm und doch getrennt. Durch seine journalistische Tätigkeit kam er mit einer großen Vielfalt zeitgenössischer musikalischer Einflüsse in Kontakt, die seinen künstlerischen Ideenreichtum weit über die deutsche Provinz hinaus ausdehnten.

Schließlich schürten auch Schumanns persönliche Umstände sein schöpferisches Feuer, das in den 1830er Jahren so hell brannte. In einer der berühmtesten Romanzen der Musikgeschichte war Schumann sowohl in die virtuose Pianistin Clara Wieck verliebt als auch von ihr künstlerisch inspiriert. Ihr Vater und Lehrer Friedrich Wieck (eben jener Lehrer, bei dem Schumann Klavierstunden in Leipzig genommen hatte), verwehrte ihnen die Ehe, da er glaubte, dass Schumann nicht für ihren Lebensunterhalt sorgen könne und die ruhmreiche Karriere seiner Tochter geopfert werden würde. Sein Widerstand führte zu einem emotional zermürbenden Gerichtsstreit mit Schumann, den der Letztere schließlich gewann. Leider sollten Wiecks Vorbehalte sich in beiderlei Hinsicht jedoch als teilweise gerechtfertigt herausstellen: Schumann gelang es nie, berufliche und finanzielle Stabilität zu erreichen und Clara Schumanns Karriere erfuhr eine lange und frustrierende Unterbrechung, bevor sie sie nach Roberts Tod im Jahre 1856 mit verdoppelter Energie wieder aufnahm. Dennoch hatte die Kombination dieser Umstände eine geradezu explosive Wirkung. In einem Brief vom 5. September 1839 an einen Freund erklärte er, dass mehrere Werke diesem Kampf entsprungen seien. Die hier eingespielten Werke entstanden in rasantem Tempo in einer Zeit, die für Schumann von intensiver Euphorie und Verzweiflung geprägt war.

Die **Arabeske**, op. 18, komponiert 1839, besitzt eine fragmentierte, mehrteilige Form. Sie beginnt fragend in

einem hellen, sonnigen C-Dur, das von Schumann als „leicht und zart“ bezeichnet wird. Trotz der charmanten Melodie, bei der ganz offenbar die hohe Singstimme einer Frau oder eines Kindes anklingt, hat die Musik eine komplexe Struktur, in die zahlreiche Echos und Gegenmelodien einkomponiert sind. Dem Pianisten werden lediglich die Anweisung „Ped.“ zu Beginn und einige wenige Artikulations- und Dynamikbezeichnungen auf den Weg gegeben. Obwohl das Stück durch das regelmäßige Wiederkehren der Anfangsmelodie sicher verankert ist, erklingen am Ende 16 exquisite, treibende Takte, in denen sich alle Kanten auflösen und das Zeitmaß weich und dehnbar wird.

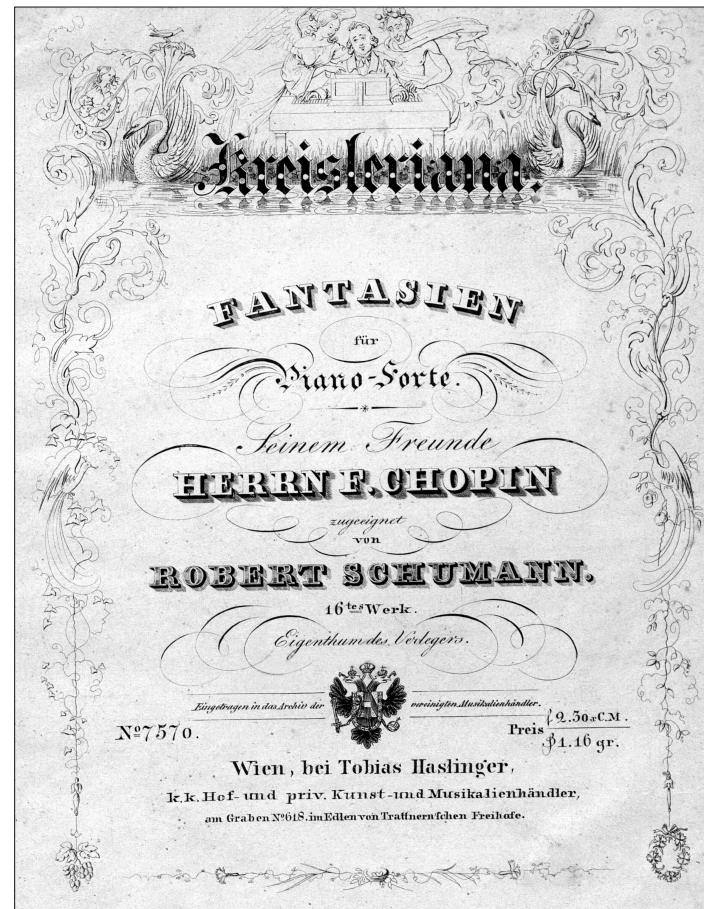
Die Entstehung der **Kreisleriana**, op. 16, zeichnete sich durch Überlagerungen von Dichtung und Autobiographie aus. Der Titel verweist auf Schumanns Affinität zu der Figur des Johannes Kreisler, ein fiktiver Musiker, der in den Schriften von E. T. A. Hoffmann erscheint, wie zum Beispiel in dem Abschnitt „Kreisleriana“ der *Fantasiestücke in Callots Manier* sowie in den *Lebensansichten des Katers Murr* (1819–21). In diesem brillant verspielten Roman werden die autobiographischen Betrachtungen eines Katers mit „biographischen Fragmenten“—herausgerissene Seiten aus einer angeblich veröffentlichten Biographie Kreislers, auf denen der Kater sein Werk verfasst hat—kombiniert. Das Buch parodiert den damals so beliebten Bildungsroman, wobei Murrs pompöses Gehabe von Kreislers weißglühender Aufrichtigkeit beim Improvisieren am Klavier kontrapunktiert wird. Die Figur des Johannes Kreisler wurde zum paradigmatischen Komponisten der Romantik.

Schumanns berühmtem Zeitgenossen Frédéric Chopin gewidmet, entstanden die *Kreisleriana* 1838 und tragen den Untertitel „Fantasien für Pianoforte“—ein Titel, der sie mit Schumanns *Fantasiestücken*, op. 12, aus dem Vorjahr verbindet, sowie mit seinen Stücken für Klarinette und Klavier, op. 73, und für Klaviertrio, op. 88, die ebenfalls

beide den Titel *Fantasiestücke* tragen. Alle Nummern teilen sich jeweils in mehrere kontrastierende Abschnitte, die auf sowohl die wilden Stimmungsschwankungen des imaginären Musikers als auch Schumanns Figuren Florestan und Eusebius verweisen. Die Titel der Stücke bezeichnen Extreme: „Äußerst bewegt“, „Sehr innig und nicht zu rasch“, „Sehr aufgeregt“, „Sehr langsam“, und so weiter, und durchschreiten damit ein riesiges emotionales Terrain. Schumann war nicht davon überzeugt, dass sie sich für öffentliche Aufführungen eignen würden: er befürchtete zu Recht, dass das Publikum sie nicht verstehen würde. Clara Wieck, die er 1840 heiratete, nahm sie in ihre Konzertprogramme auf. Allerdings führte sie sie selten als vollständigen Zyklus auf, sondern wählte jeweils eine Handvoll Nummern aus, die sie zu immer neuen Stimmungsfolgen arrangierte oder mit anderen Stücken kombinierte.

Die *Kreisleriana*-Stücke sind ein Wechselbad der Gefühle, in dem sich stürmische und düstere Episoden mit zarten und nachdenklichen Melodien abwechseln, und alle in mehrlagige Gewänder gehüllt sind. Von Anfang an widersetzt sich Schumann der Tyrannei des Taktstrichs, so dass der Notentext als ein Wirrwarr von Haltebögen und Akzenten erscheint. Diese Art des Komponierens demonstriert, dass er musikalische Schwungkraft durch sowohl rhythmische als auch harmonische Instabilität zu erzeugen vermochte; in schnelleren Passagen purzeln die musikalischen Linien vorwärts, wie die Beine eines Vollblut-Rennpferdes, das mit voller Kraft läuft und den unachtsamen Zuhörer mit sich reißt. In langsameren Passagen ist das Zeitmaß völlig befreit und erlaubt dem Zuhörer, frei zu schweben—die einzige Vorwärtsbewegung besteht in der Schönheit der Melodien.

Die komplexe Entstehung der **Fantasie C-Dur**, op. 17, ist mit zwei tiefen Lieben Schumanns verbunden: Clara Wieck, als er glaubte, sie zu verlieren, und Beethoven, den



FRONTISPIECE OF SCHUMANN'S 'KREISLERIANA', OP 16

er uneingeschränkt bewunderte und der gestorben war, als Schumann 16 war. Die genauen Umstände sind aber nach wie vor unscharf. Im Juni 1836 komponierte Schumann auf Clara eine Klage, die er „Ruinen“ nannte. Aber im Herbst desselben Jahres beschloss er, diesen Satz in eine „Große Sonate“ von drei Sätzen einzuarbeiten: „Ruinen“, „Trophäen“ und „Palmen“. Dieses Werk war für Beethoven gedacht und sein Erlös sollte dem geplanten Beethoven-Denkmal in Bonn zugutekommen, wofür Franz Liszt zu Spenden aufgerufen hatte.



Die ersten beiden Verleger, an die er sich wandte, Kistner und Haslinger, waren von diesem Plan nicht überzeugt, woraufhin er bei dem renommierten Haus Breitkopf & Härtel vorsprach, welches zusagte. Nachdem die Noten gestochen worden waren, bat Schumann, den Titel in „Fantasie“ umzuändern und teilte Clara Wieck mit, dass es Franz Liszt gewidmet sei, ihrem Kollegen aber auch Rivalen auf der Konzertbühne. Er fügte jedoch hinzu:

Die Phantasie kannst Du nur verstehen, wenn Du Dich in den unglücklichen Sommer 1836 zurückversetzt, wo ich Dir entsagte; jetzt habe ich keine Ursache so unglücklich und melancholisch zu komponieren.

Darauf antwortete sie:

Gestern hab ich Deine wunderherrliche Fantasie erhalten—ich bin noch heute halb krank vor Entzücken; als ich sie durchgespielt, trieb es mich unwillkürlich an das Fenster, und da war mir es doch, als müßte ich mich hinausstürzen auf die schönen Frühlingsblumen und sie umarmen.

In dem Werk klingen also allerlei Anspielungen mit, öffentliche und private, berufliche und persönliche, historische und autobiographische. Außerdem verlieh Schumann ihm unterschiedliche Titel—von „Sonate“ über „Phantasie in drei Sätzen“ bis hin zu „Dichtungen“—was die Frage offen lässt, wie er sich das Werk genau vorstellte. Die Satzfolge, nämlich schnell—schnell—langsam anstelle von schnell—langsam—schnell, weicht von den meisten Sonaten ab, obwohl es eine gewisse Affinität zu der unkonventionellen Welt von Beethovens späten Werken

in diesem Genre aufweist. Die Satztitle tragen zudem statt der üblichen anonymen Allegros oder Andantes ungewöhnliche Titel: „Durchaus phantastisch und leidenschaftlich vorzutragen“, „Mäßig: Durchaus energisch“ und „Langsam getragen: Durchweg leise zu halten“. Mit dem ersten Satz begeben wir uns auf eine aufregende Reise, die schließlich mit einem zarten Zitat aus Beethovens Liederzyklus *An die ferne Geliebte* (womit hier sicher Clara Wieck gemeint ist) endet. Auf den zweiten Satz, ein robust-extravertierter Marsch, den sie besonders liebte, folgt ein dritter Satz, der losgelöst durch eine Traumlandschaft von verknüpften Harmonien schwebt und auch heute noch zu den intimsten und exquisitesten Klaviersätzen überhaupt zählt.

Für die vielen Dilettanten—ein wichtiger Absatzmarkt für Noten zu seiner Zeit—waren Schumanns lyrische Lieder zunächst attraktiver als seine Klavierstücke. Doch dank seiner Frau, Franz Liszt und ihren zahlreichen Schülern, die sich unermüdlich für diese schwer fassbare, oft schwindelerregend schwierige Musik in der Öffentlichkeit einsetzten, wurde ihr ein bleibender Platz in den Herzen der Zuhörer gesichert. Die Interpretationsansätze haben sich stets weiterentwickelt, doch die Befunde der Aufführungspraxis erfordern den fließenden, flexiblen Ansatz, der auf der vorliegenden Aufnahme zu hören ist. So wie sich der Puls beim Träumen beschleunigt oder verlangsamt, dehnt und verdichtet sich auch der musikalische Puls und erzeugt damit eine skurrile, sinnestäuschende Welt, in der wir gerne umherwandern.

NATASHA LOGES © 2021
Übersetzung VIOLA SCHEFFEL

